

DER DRESDNER ZWINGER

Von Albert Herzog zu Sachsen

Wenn wir die Klänge der „Kleinen Nachtmusik“ von Wolfgang Amadeus Mozart hören, sollten wir uns daran erinnern, daß seit dem Ende des Ersten Weltkrieges in Dresden alljährlich während der Sommermonate die weithin bekannten und beliebten Zwingerserenaden stattfinden¹. Sie werden meist von der Dresdner Philharmonie, oft in Zusammenarbeit mit dem berühmten Kreuzchor gestaltet². Gerade die Kompositionen des aus Salzburg stammenden Musikers vermögen den Kunstfreund davon zu überzeugen, daß die Musik und die Architektur während der Barockzeit in engen Wechselbeziehungen standen³. Dies gilt in besonderem Maße für den Zwinger, der unter den zahlreichen Bauten des barocken Dresden aus dem Zeitalter Augusts des Starken eine besondere Stellung einnimmt und daher in bezug auf die Musik als eine „Sinfonie in Stein“ bezeichnet werden kann.

Seine Entstehung verdankt der Zwinger zweifellos dem Wunsch des Hofes und der Hofgesellschaft, ein „Colosseum“ zur Abhaltung festlicher Spiele und Aufzüge im Weichbild der Stadt zu besitzen⁴. Ein Plan dieser Art tauchte bereits 1696 unter der Regierung Johann Georgs IV., also Augusts älterem Bruder, auf⁵. Seine praktische Verwirklichung verdankt der Zwinger dem Besuch des mit Kur-sachsen verbündeten und mit dem Haus Wettin verwandten Königs Friedrich IV. von Dänemark, zu dessen Ehren große Festlichkeiten stattfanden⁶. Zu diesem Zweck hatte Matthäus Daniel Pöppelmann (1662—1736), der aus Herford in Westfalen stammte und bereits mit 18 Jahren in sächsische Dienste trat, einen provisorischen Holzbau errichtet, der bis 1714 erhalten blieb. Sein Lehrer war wahrscheinlich Johann Georg Starcke (?—1695), der uns als Erbauer des Palais im Großen Garten bekannt ist. Dieser war wiederum ein Schüler des Dresdner

¹ Vgl. dazu: Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) — Eine kleine Nachtmusik, Musik für alle, Telefunken NT 204 (Dirigent: Josef Keilberth); Eine kleine Nachtmusik — Karl Münchinger mit dem Stuttgarter Kammerorchester, Decca SX 21 185.

² Hofmann, Erna Hedwig: Capella Sanctae Crucis. Berlin 1958; Hofmann, Erna Hedwig-Zimmermann, Ingo: Begegnungen mit Rudolf Mauersberger. Berlin 1971.

³ Vgl. dazu: Rech, Geza: Das Salzburger Mozartbuch. Salzburg 1964.

⁴ Ficker, Friedbert: Die Kunst im Zeitalter Augusts des Starken. ZBLG 34 (1971) 701—714; Sachsen Herzog zu, Friedrich Christian: Die Frauenkirche, der Zwinger und die Katholische Hofkirche als Kulturdokumente Dresdens. Unveröffentlichtes Manuskript, zitiert Friedrich Christian — Kulturdokumente.

⁵ Löffler, Fritz: Das alte Dresden, Geschichte seiner Bauten. Dresden 1962, S. 48 ff.

⁶ Nostitz, Helene von: Festliches Dresden — Die Stadt Augusts des Starken. Frankfurt/Main 1962, S. 92—93.

Architekten Wolf Caspar von Klengel (1630—1691), der noch die römischen Baumeister Borromini und Bernini persönlich kannte und durch deren unsterbliche Werke — die Kolonnaden von St. Peter, die Brunnen von St. Ivo und St. Carlino al Quirinale — geformt worden war⁷. Da Klengel auch Lehrer Augusts des Starken war, ergaben sich wohl auch gemeinsame Einstellungen zu den architektonischen Problemen ihrer Zeit.

Zahlreiche Barockbauten in Italien, Österreich und Böhmen beeinflussten die Errichtung des Zwingers. Diese lernte Pöppelmann auf seiner 1710 im Auftrag des Kurfürsten-Königs erfolgten Reise nach Italien kennen, auf der er auch in Wien Station machte⁸. Sehr wahrscheinlich hielt er sich dabei auch kurz in Prag auf, wo damals zahlreiche neue und großartige Barockkirchen, Paläste und Bürgerhäuser entstanden⁹. Auf diese Verbindungen mit dem böhmischen Barock weist besonders Eberhard Hempel unter Zugrundelegung der Forschungsergebnisse von Gerhard Franz, der hier bahnbrechende Arbeit leistete und diese in seinen grundlegenden Arbeiten über den Zwinger veröffentlichte, hin⁹.

Auch Fritz Löffler gibt in seinem bekannten Werk über das alte Dresden wertvolle Hinweise auf die engen Beziehungen zwischen Böhmen und Sachsen¹⁰.

Diese Verflechtungen begannen schon im 17. Jahrhundert auf dem Gebiet der Plastik, als der Dresdner Bildhauer Johann Georg Heermann zusammen mit seinem Bruder Zacharias sowie seinem Neffen und Schüler Paul den Gigantenturm der Freitreppe des Schlosses Troja bei Prag bearbeitete¹¹. Entscheidend aber wurde die böhmische Barockarchitektur durch die Kirche St. Nikolaus auf der Kleinseite in Prag, die von Christoph Dientzenhofer (1655—1722) begonnen und von seinem Sohn Kilian Ignaz (1689—1751) vollendet wurde, beeinflusst¹². Daneben kam die ebenfalls von Christoph Dientzenhofer stammende und 1710 bis 1715 erbaute Klosterkirche von Braunau in Frage¹³. Eine Verwandtschaft dieser beiden Bauwerke mit dem Zwinger ist nach der Meinung Hempels nur in beschränktem Maße vorhanden, wie uns seine ausführlichen Darlegungen zu dieser Frage beweisen¹⁴.

Es erscheint uns auch von Interesse, daß auf diese Weise auch Anregungen für den Zwinger aus dem heutigen Bayern kamen, weil ja bekanntlich Christoph Dientzenhofer einer Familie entstammte, die ursprünglich in der Gegend von

⁷ Friedrich Christian — Kulturdokumente 4.

⁸ Hempel, Eberhard: Der Zwinger zu Dresden. Berlin 1961, S. 11; Heckmann, Herbert - Pape, Johannes: Matthes Daniel Pöppelmann. Herford-Bonn 1962, S. 36—37.

⁹ Franz, Gerhard Heinrich: Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen — Entstehung und Ausstrahlungen der böhmischen Barockbaukunst. Leipzig 1962, S. 175—177; Heckmann-Pape 36; Hempel 60—61.

¹⁰ Löffler 51.

¹¹ Franz 31; Herzogenberg, Johanna, Baronin von: Prag — Ein Führer. München 1968, S. 330—331.

¹² Franz 47—55 und 135—159; Herzogenberg 14—16, 117, 145, 147, 287, 342; Pinder, Wilhelm: Deutscher Barock, die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts. Königstein 1953, S. 51 und 62.

¹³ Franz 62; Herzogenberg 313—317.

¹⁴ Hempel 60—61.

Feilnbach bei Bad Aibling beheimatet war¹⁵. Der Geburtsort von Christoph, Leonhard und Johann Leonhard war jedoch der Hof zum „Gugg“ bei St. Margrethen in der Gemeinde Brannenburg im Inntal, wo heute noch eine Gedenktafel an diese bedeutungsvolle Baumeisterfamilie erinnert. Den erwähnten Hof kaufte Vater Dientzenhofer 1654 und hier erblickten zwischen 1655 und 1663 seine Söhne das Licht der Welt. Trotz ihrer Abstammung aus Altbayern verlegten sie ihr Betätigungsfeld in den fränkisch-böhmischen Raum. Während Christoph und Ignaz Dientzenhofer in Böhmen tätig waren, hinterließen dessen Brüder Georg, Johann und Johann Leonhard mit ihren berühmten Barockbauten in Franken der Nachwelt unvergessene Zeugnisse ihres Schaffens. Es sei nur an den Dom zu Fulda¹⁶, die Klosterkirche Banz¹⁷, Schloß Pommersfelden¹⁸ und die Neue Residenz in Bamberg¹⁹ erinnert, um nur einige bedeutende Beispiele herauszugreifen.

Der zweite bedeutende Vertreter des böhmischen Barock, der für diese Beziehungen bedeutungsvoll erscheint, Johann Santini Aichel (1667—1723), war aus Prag und wirkte in seiner Heimat als Baumeister und Maler. Er verstand es, italienisches Barock mit heimischer Spätgotik zu verbinden und schuf so die sogenannte „Barockgotik“²⁰. Bekannt sind noch heute seine Klosterkirchen Sedletz²¹, Saar²², Kladrau und Seelau²³, die sich alle im böhmisch-mährischen Raum befinden.

Noch mehr wurde Pöppelmann allerdings in Wien inspiriert, wo er vor allem zahlreiche neue barocke Prachtbauten kennen lernen und bewundern konnte²⁴. Wahrscheinlich stand er dort mit Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656—1723) und Johann Lukas von Hildebrandt (1668—1745) in Gedankenaustausch über ihre Architektur und seine Schloßbaupläne. Als Pöppelmann 1710 nach Wien kam, baute Fischer von Erlach noch am Schloß Schönbrunn, welches für die weitere Entwicklung der Wiener und damit auch der österreichischen Barockarchitektur von grundlegender Bedeutung war²⁵. Fischer von Erlach begann aber damals bereits mit dem Bau des Palais Trautsohn, welches wahrscheinlich auch

¹⁵ Franz 47.

¹⁶ Dehio, Georg-Gall, Ernst: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Nördliches Hessen. München-Berlin 1950, S. 274—277.

¹⁷ Eichhorn, Ernst: Franken und Böhmen in der Barockbaukunst, Wechselbeziehung zweier Kulturlandschaften. In: Barock in Franken. Herausgegeben von Wolfgang Buhl. Würzburg 1969, S. 143—174; Franz 161—164; Kreisel, Heinrich: Banz und Vierzehnheiligen. Große Kunstdenkmäler, Heft 36. München-Berlin 1967.

¹⁸ Freeden, Max H. von: Schloß Pommersfelden. In: Barock in Franken. Herausgegeben von Wolfgang Buhl. Würzburg 1969, S. 45—79; Teufel, Richard: Schloß Pommersfelden. Große Kunstdenkmäler, Heft 65. München-Berlin 1967.

¹⁹ Bachmann, Erich-Tunk, Walter: Neue Residenz Bamberg. Amtlicher Führer. München 1968; Mayer, Heinrich: Bamberg als Kunststadt. Bamberg-Wiesbaden 1955, S. 114—123.

²⁰ Franz 105—130.

²¹ Franz 106—108.

²² Franz 117—121.

²³ Franz 115—117.

²⁴ Heckmann-Pape 36.

²⁵ Hempel 61—62, auch für die folgenden Ausführungen.

auf den Zwinger einwirkte, wie wir wiederum den Forschungen des bereits mehrfach erwähnten Dresdner Kunsthistorikers Eberhard Hempel entnehmen können. Wahrscheinlich kannte Pöppelmann auch Fischer von Erlachs „Entwurf einer historischen Architektur“, ein Werk, welches erst nach dessen Tod 1725 in Buchform veröffentlicht wurde. Daraus können wir schließen, daß Pöppelmann auf den Gedanken kam, im Verein mit Fontanas gestochener Rekonstruktion des Marsfeldes in Rom in seinem Zwinger eine römische Schauburg zu sehen. Dies ist umso bemerkenswerter, weil die „Domus Aurea Neronis“ aus Fischers Werk ebenfalls Zwingergestalt aufweist.

Eine offenbar noch engere Verbindung hatte Pöppelmann zu Lukas von Hildebrandt, wobei besonders auf das in den Jahren 1706 bis 1711 entstandene Gartenpalais Schönborn in Wien mit seinen barocken Gartenanlagen und Orangeriegebäuden hinzuweisen ist²⁶. Pöppelmann führte dann bemerkenswerterweise die Erweiterung der Zwingerorangerie mit ihren Pavillons in einer ähnlichen Anordnung durch, wie bei dem soeben erwähnten Wiener Bauwerk²⁷. Interessant ist aber wiederum, daß Hildebrandt wenige Jahre später die Grundrißform des Zwingers für die Orangerie des Schloßes Schönborn bei Göllersdorf in Niederösterreich verwandte²⁸. Beide Baumeister erstrebten daher eine ähnliche architektonische Wirkung. Auch ihr Stil hatte viele gemeinsame Merkmale, wobei eine Betrachtung der Entwürfe des Dresdner Schloßes, des Oberen Belvederes und der Wiener Hofburg bedeutsame Vergleichsmöglichkeiten zuläßt.

Im April 1710 kam Pöppelmann nach Rom. Bedauerlicherweise wissen wir nicht, welche der zahlreichen barocken Kunstwerke dort auf ihn den größten Eindruck machten. Pöppelmann selber wies ein Jahrzehnt später auf römische Vorbilder hin, soweit es sich um Form und Zweckbestimmung des Zwingers handelte²⁹. In diesem Zusammenhang weist Hempel besonders auf den Kupferstich Dominique Barriers von den beiden Pavillons hin, die Carlo Rainaldi 1615 zu einer Festdekoration auf der Piazza Navona errichtet hatte und deren Gestaltung mit Zwiebelkuppeln offenbar dem späteren Kronentor entsprach³⁰. Für viele Einzelheiten seiner Entwürfe, wie etwa Muschelornamente, Blütenketten, Verdachungswechsel, Figurendoppelgruppen, Schneppengiebel oder Ansichten des Mezzaningeschosses mit quadratischen Fenstern zwischen den kräftigen Konsolen unter den Gesimsen, lassen sich zahlreiche Beispiele in der Ewigen Stadt finden, die Pöppelmann angeregt haben. Das Nymphenband wurde offenbar durch Vorbilder der an Wasserspielen aller Art so reichen Gärten in der Umgebung Roms, wie zum Beispiel der Villa Borghese di Mondragone in Frascati oder ähnlicher Bauwerke in Tivoli angeregt³¹. Auch Permosers Plastikarbeiten im Zwinger ver-

²⁶ Hempel 63; Knopp, Norbert: Das Gartenbelvedere — Das Belvedere Liechtenstein und die Bedeutung von Ausblick und Prospektbau für die Gartenkunst. München-Berlin 1966.

²⁷ Heckmann-Pape 36; Hempel 62—63.

²⁸ Heckmann-Pape 36—37; Hempel 63—64.

²⁹ Heckmann-Pape 37.

³⁰ Hempel 59.

³¹ Heckmann-Pape 37; Hempel 59—60.

danken ebenfalls römischen Vorbildern, wie etwa den Fontänen des Palazzo Grillo, ihre Entstehung³².

Auch im übrigen Italien finden wir zahlreiche Vorbilder, wie zum Beispiel im Palazzo des Tè in Mantua, einem der Ausgangspunkte festlicher theatralischer Kultur, oder der Venaria im Palazzo di Piazzere in Turin, die eine dem Zwinger durchaus verwandte Form besitzt³³. Doch kam es hier nicht zur Ausbildung einzelner Pavillons. Heckmann nimmt an, daß Pöppelmann auch Venedig, Bologna, Florenz und Neapel besucht hat. Leider ist uns nicht bekannt, ob diese Vermutung auf Tatsachen beruht.

Nicht nur die Reise Pöppelmanns nach Italien, sondern auch die Pflege italienischer Kultur in Dresden selbst beeinflussten den Bau des Zwingers. Es sei nur an Klengel erinnert, der ja bekanntlich selbst ein Förderer italienischer Kunst war und deren Ideen in seinen eigenen Bauwerken verarbeitete. Aber auch der Kurprinz Friedrich August, der später die Gemäldegalerie durch Ankäufe von Bildern italienischer Meister bereicherte, huldigte schon damals einer absoluten Hochschätzung italienischer Kunst³⁴ und Kultur. Es ist uns ferner bekannt, daß der Kupferstecher Carlo Fontana mit Pöppelmann in Verbindung stand und dieser seine Pläne dem italienischen Meister übermittelte. Durch Fontanas Kupferstichwerk wurden auch römische Vorbilder für den Zwinger relevant.

Schließlich sind aber noch Einflüsse aus Frankreich, wohin Pöppelmann 1715 reiste, erkennbar. Dies gilt besonders für den Wallpavillon³⁵. Vorstufen des Zwingers waren in Frankreich beispielsweise die Anlage von Le Vaux des Jüngeren „Trianon de Porcellaine“, die für ganz Europa vorbildliche Orangerie Ludwigs XIV. in Versailles. Diese längst verschwundene Orangerie war ein niedriger Mittelbau mit zwei vorgezogenen seitlichen Pavillons³⁶. Doch weder Friedrich August noch Pöppelmann kannten diese Bauwerke. Auch etwa in ihrem Besitz befindliche Stiche konnten nicht mehr als eine Anregung vermitteln³⁵. Eine Ähnlichkeit mit dem Zwinger weist auch die Omegaform des Schlosses Richelieus auf, wo wir in den seitlichen Bauten Grotten und einen mittleren Durchgang vorfinden. Ob Pöppelmann dieses Bauwerk wirklich kannte, ist wiederum nicht bekannt.

Im ganzen können wir wohl mit Recht sagen, daß zwar die Grundform des Zwingers schon früher bestanden hatte, aber deren Anwendung eine selbständige und in ihrer Vollkommenheit eine einmalige Lösung brachte, die sich an die Spitze der Entwicklung stellte und deshalb in erster Linie als Leistung in ihrem Entstehen gewürdigt werden muß³⁶. Es handelt sich also um ein Dokument barocker Hofkultur, dessen Vorbilder zwar in den vorerwähnten Bauwerken zu suchen sind, deren Anregungen Pöppelmann aber dennoch in durchaus eigenständiger Weise bearbeitet hatte. Daher ist der Zwinger als ein durchaus eigenständiges Zeugnis sächsischer, deutscher und europäischer Barockkultur zu verstehen.

³² Hempel 60.

³³ Hempel 58.

³⁴ Löffler 51.

³⁵ Hempel 56.

³⁶ Hempel 64.

Zunächst wurde bekanntlich der Mittelteil gebaut, also die auf Friedrich Augusts Anregung hin bereits geplante Orangerie, die den mittleren Wallpavillon, den Mathematisch-Physikalischen Salon und den Französischen Pavillon mit den beiden verbindenden Bogengalerien umfassen sollte³⁷. Von 1710 an wurde der Bau energisch der Verwirklichung entgegengeführt³⁸. So entstand zunächst 1710 bis 1712 als erster Steinbau der Mathematisch-Physikalische Salon. Als Giebel schmuck finden wir den Reichsadler, ein Anzeichen dafür, daß dieser Bau in der Zeit des Reichsvikariates des Kurfürsten-Königs errichtet wurde und daher den Anspruch auf die Erringung der Kaiserkrone für sein Haus betonte³⁹. 1712/13 folgte dann der ihm gegenüberliegende Französische Pavillon, an dem wir ebenfalls reichen Schmuck vorfinden. Gleichzeitig entstanden die beiden von ihm ausgehenden, einen Halbkreis beschreibenden Galerien und das Nymphenbad⁴⁰. Dieses zuletzt genannte Bauwerk schuf Pöppelmann an der Stelle, an der die Erhöhung des Zwingerwalles dem Wasser ein natürliches Gefälle erlaubt. Dabei handelt es sich um eines der kostbarsten Wasserspiele, welche die Barockzeit in Europa je ersann (vgl. unser Bild). Hierüber schreibt Erna von Watzdorf, eine der besten Kennerinnen dieses Zeitraumes⁴¹:

„Als köstliches Gegenstück zur dämmrigen Kühle des Grottenraumes schuf Pöppelmann das lichtdurchflutete Nymphenbad unter freiem Himmel. Hier gab die Höhe des Walls den Wassern Gefälle. Dem breiten Strome sprudeln Delphine und Tritonen kunstvolle verschränkte Strahlen entgegen. Prächtig begleiten die Meiselschläge des Bildhauers ringsum im Sandstein die Wasserakkorde. Um die Säulen winden sich triefende Moose. Muscheln, Schilf, wunderliches Getier überziehen das Gewände. Und alles gipfelt, wie zur Zeit der Antike, in der Vermenschlichung des Elements. Zu Permosers ersten Zwingerwerken gehören die Nymphen in den Nischen des Bades, wo sie mit drolligen Putten spielen, ihr feuchtes Haar in der Sonne trocknend. Sie gehören zu den reifsten Geschöpfen des alternden Meisters und künden das nahende Rokoko.“

In den Jahren zwischen 1713 und 1715 erbaute Pöppelmann das Kronentor mit der beiderseits anschließenden Längsgalerie. Gerade diese Schöpfung läßt besonders deutlich die künstlerische Herkunft aus dem antiken Erbe und dem italienischen Hochbarock erkennen. Es ist, wie Löffler mit Recht sagt, „ein später Nachfahr antiker Triumphbögen“⁴². In seinem 1955 erschienenen Werk „Dresden, wie es war“⁴² schreibt Will Grohmann: „Welcher Teil des Zwingers der schönste sei, ist schwer zu sagen, sicherlich ist das Kronentor am alten Festungsgraben die luftigste Architektur und die plastisch reichste. Über der Zwiebelhaube die polnische Krönungskrone aus vergoldetem Kupfer, getragen von vier Adlern, über dem Außenportal das sächsisch-polnische Wappen mit einem Athene-Kopf, zu beiden

³⁷ Löffler 49.

³⁸ Friedrich Christian — Kulturdokumente 5.

³⁹ Löffler 51.

⁴⁰ Löffler 52.

⁴¹ Haenel-Watzdorf: August der Starke, Kunst und Kultur des Barock. Dresden 1933.

⁴² Kesting, Edmund-Grohmann, Will: Dresden, wie es war. Berlin 1955, S. 17.



Nymphenbad im Dresdner Zwinger
Quelle: Bundeslandsmannschaft Sachsen, Bonn

Seiten die Gestalten der ‚Flora‘ und des ‚Sommers‘. Am Durchgang rechts und links Figuren, Vasen, Kartuschen, Girlanden, Profile. Als Kontrast die einfache Bogenfenstergalerie, die an das Tor anschließt, innen mit vorgelegten Brunnen und Kaskaden.“

Die hier angeführten plastischen Werke stammen wiederum von Balthasar Permoser (1651—1732)⁴³. Es erscheint daher an der Zeit, daß wir diesen bedeutenden Bildhauer etwas näher kennen lernen. Permoser wurde am 13. August 1651 in Kammer bei Traunstein im bayerischen Chiemgau geboren⁴⁴. Seine Eltern Christian und Anna waren Bauern und bewirtschafteten als solche den Emmenhof, einen der schönsten und größten Bauernhöfe seines Geburtsortes. Noch heute erinnert eine Gedenktafel daran, daß in diesem Haus einer der bedeutendsten Vertreter deutscher Barockkultur das Licht der Welt erblickte. Ferner ist im dortigen Pfarrhaus ein Bild des Meisters zu sehen, welches wahrscheinlich vom preußisch-sächsischen Hofmaler Antoine Pesne geschaffen wurde und sich sinnigerweise über der Nähmaschine der Pfarrköchin befindet. 1659 zogen seine Eltern in das benachbarte Sipelberg, wo Balthasar die Schule besuchte und bereits während dieser Zeit das Holzschnitzen erlernte. Dann kam er nach Salzburg zu Wolf Weisskirchner. Seine ersten selbständigen Arbeiten befinden sich in den Gärten der Schlösser Mirabell und Hellbrunn. 1670 ging er nach Wien zu Tobias Kracker sowie 1673 oder 1675 nach Italien, und zwar zunächst nach Rom, wo er Mitarbeiter Berninis wurde⁴⁵. Später zog er nach Florenz, wo er in Cosimo de Medici einen Mäzen fand. Dann folgten noch Aufenthalte in Venedig und Genua. 1689 wurde er von Kurfürst Johann Georg III. — dem Vater Augusts des Starken — nach Dresden berufen, wo er bis zu seinem Tode 1732 seinen Wohnsitz hatte⁴⁶. Dazwischen war er sechs Jahre in Berlin tätig, wo er Andreas Schlüter bei der Ausschmückung des dortigen Schlosses unterstützte. Er schuf eine fast unübersehbare Zahl von Werken, die seinen Namen in alle Welt trugen. Es sind Schöpfungen im Geist des Barock von einmaliger Schönheit und Großartigkeit. Das einzige von ihm signierte Werk war der beim Angriff auf Dresden zugrunde gegangene Herkules am Wallpavillon, bei dem es sich um eine Darstellung Augusts des Starken als Herkules Saxonicus handelte⁴⁷. Von ihm stammt eine weitere Darstellung des Herrschers als alter Mann, der, von Todesahnungen bedrängt, die letzten Weisungen für seinen Sohn diktiert. Dieses Werk befindet sich in Dresdner Museenbesitz. Durch einen Brief an Friedrich August wissen wir ferner, daß Permoser die Hermen am Wallpavillon ohne Modell aus rohem Gestein ausgehauen hat. Aufgrund der neuesten Forschungen von Siegfried Asche wissen wir,

⁴³ Asche, Siegfried: Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwingers. Frankfurt/Main 1966, S. 43 ff.; Michalski, Ernst: Balthasar Permoser. Frankfurt/Main 1927, S. 3 ff.

⁴⁴ Asche 43; Martin, Franz: Salzburgs Fürsten in der Barockzeit. Salzburg 1966, S. 158; Michalski 5; Sieghardt, August: Bayerisches Hochland — Landschaft, Geschichte, Kultur, Kunst. Nürnberg 1964, S. 307—310.

⁴⁵ Asche 43; Friedrich Christian — Kulturdokumente 6; Löffler 52.

⁴⁶ Asche 49; Friedrich Christian — Kulturdokumente 5.

⁴⁷ Asche 78—79; Löffler 52.

daß diese um das Jahr 1716 entstanden sind⁴⁸. Ob allerdings alle zwölf Hermen im Bereich des Wallpavillons von Permoser selbst geschaffen wurden, kann bezweifelt werden. So konnte Asche nachweisen, daß zum Beispiel die nördliche Herme eine Schöpfung seines Mitarbeiters Paul Hermann ist⁴⁹. Es kann daher auch angenommen werden, daß sich seine Gehilfen Thomae, Kirchner und Egell daran beteiligten.

Der in diesem Zusammenhang genannte Wallpavillon entstand 1716/17 und stellt mit den bereits erwähnten Plastiken einen Höhepunkt im Schaffen Pöppelmanns und Permosers dar⁵⁰. Dazu schreibt Joachim Menzhausen, der Direktor des weltbekannten Grünen Gewölbes⁵¹: „Des Zwingers höchstes Wunderwerk aber ist der Wallpavillon. Man tut gut daran, ihn von allen Seiten zu betrachten. Wie eigentümlich er geformt ist, erkennt man erst vom Wall aus. Er läuft an den Seiten spitz zu, wie ein Schiff. Die Spitzen betonte Pöppelmann durch eine große Wappenkartusche, bekront von einem Baldachin in der Dachzone. Seitlich davon springen gekurvte Giebelfragmente zurück, wie Bugwellen. Es wurde also mit den Betrachtern auf dem Wall und den Dachterrassen der Bogengalerien gerechnet. Jenen, die die Treppe schon erstiegen hatten, sollte nun der Bau nicht minder schön und kunstvoll bewegt erscheinen als vorher. Man sieht dort, daß sogar die Fensterbögen den Kurven des Grundrisses folgen. Entsprechend kompliziert und teuer waren die Arbeiten der Steinmetzen und der Maurer an den Gewölben. An diesem Baukörper gibt es nur wenige Gerade, er ist plastisch, und die Hermen Permosers und seiner Mitarbeiter wachsen aus ihm so natürlich hervor wie Blätter aus lebendigem Holz. Ohne sie wäre er nackt und tot.“

Schließlich wurden zwischen 1718 und 1723 die nach der Stadt zu gelegenen drei Pavillone — Zoologischer, Deutscher und Glocken-Pavillon — mit den beiden halbkreisförmigen Galerien erbaut. Sie stellen architektonisch eine Wiederholung der früheren Zwingerbauten dar, weshalb wir auf eine eingehende Beschreibung verzichten können.

Neben Pöppelmann und Permoser arbeiteten am Zwinger auch Johann Benjamin Thomae (1682—1751)⁵² und Johann Christian Kirchner (1691—1732)⁵³ mit. Thomae war der Sohn eines Pastors und Schüler Permosers. Er gilt als Lehrer des großen Porzellanmodelleurs Johann Joachim Kändler (1706—1775)⁵⁴ und des Bildhauers Gottfried Knöffler (1715—1775), der sich zugleich als Rokoko-baumeister einen Namen machte⁵⁵. Wir verdanken Thomae zahlreiche Werke in Dresden, so zum Beispiel Giebelfelder und Altar der Dreikönigskirche in Dres-

⁴⁸ Asche 79—80.

⁴⁹ Asche 81.

⁵⁰ Kesting-Grohmann 17; Löffler 52.

⁵¹ Menzhausen, Joachim: Der Zwinger. Dresden 1971, S. 22—23.

⁵² Asche 314—325 (Werke im Zwinger S. 314—317).

⁵³ Asche 325—336 (Werke im Zwinger S. 325—327).

⁵⁴ Gröger, Helmuth: Johann Joachim Kändler, der Meister des Porzellans. Hanau 1956, S. 18; Rückert, Rainert-Hoyer, Gerhard: Schloß Lustheim — Meißner Porzellansammlung. München 1972, S. 19 ff.

⁵⁵ Löffler 398 (Verzeichnis der wichtigsten Werke mit kurzen biographischen Angaben).

den-Neustadt. Am Wallpavillon weist man ihm das Urteil des Paris zu. Dabei handelt es sich um eine Selbstdarstellung des Kurfürsten-Königs. Denn Paris, dem ein Lorbeerkranz um das Haupt gewunden ist, trägt die Züge Augusts und hält die polnische Königskrone in Händen. Er blickt gebannt auf eine schöne Frau, zu deren Füßen der Meißner Löwe ruht. Mit der Darstellung des Paris kann Thomae in die Schar bedeutender Plastiker des 18. Jahrhunderts eingereiht werden. Der zweite bedeutende Bildhauer neben Thomae war Johann Christian Kirchner. Von ihm stammt die Juno am Kronentor, eine zart mädchenhafte Gestalt mit sächsischen Gesichtszügen.

Zum Schülerkreis Permosers gehört auch der spätere Mannheimer Hofbildhauer Paul Egell, der wahrscheinlich 1691 im Rheinland geboren wurde⁵⁶. Sicher ist, daß dieser Meister 1715/16 in Bamberg weilte und von dort 1716 nach Dresden kam, wo er gemeinsam mit Permoser am Wallpavillon arbeitete. 1723 erhielt er in Mannheim die Stelle eines Hofbildhauers. Dorthin kam 1751 auch der später so bedeutsame Münchner Bildhauer Ignaz Günther (1725—1775). Dieser wurde in Mannheim Mitarbeiter Egells und empfing von ihm so reichlich Anregungen, daß wir ihn neben Johann Baptist Straub als Lehrmeister desselben bezeichnen können⁵⁷. Als Beispiel für die ungeheure Schaffenskraft Günthers wollen wir die Kirche von Rott am Inn anführen⁵⁸. In diesem oberbayerischen Gotteshaus finden wir am Hochaltar die von ihm geschaffene Statue des Heiligen Petrus Damianus. Spuren seiner Tätigkeit sind neben Rott am Inn: München⁵⁹, Altenhohenau, Weyarn⁵⁹, Neustift⁶⁰, Mallersdorf und Memmingen. Wir können daher mit Recht Ignaz Günther als geistigen Enkel Permosers ansehen. Dessen Werk „Leda mit Schwan“ im Nymphenbad läßt durchaus Gemeinsamkeiten erkennen.

Ferner ist noch der Name des aus Frankreich stammenden Dresdner Akademieprofessors und späteren Pariser Akademiedirektors Louis de Silvestre (1675—1760) zu erwähnen. Er lebte von 1716 bis 1748 als Hofmaler in Dresden und hinterließ der Nachwelt zahlreiche bedeutsame Zeugnisse seiner Schaffenskraft. Darunter befand sich das 1945 zerstörte eindrucksvolle Deckenfresko des Mathematisch-Physikalischen Salons, welches von 1717 bis 1723 geschaffen wurde⁶¹. Dabei handelt es sich um eine Apotheose Augusts des Starken. Auf den Wolken thront Jupiter, dem Götter und schöne Frauen huldigen, ein großartiges Nebeneinander heller und dunkler Wolken und Gestalten. Jupiter trägt wiederum die Züge des königlichen Bauherrn.

Silvestre ist uns aber auch als Schöpfer der Malereien des Monströsensaaes und

⁵⁶ Asche 338—340.

⁵⁷ Barthel, Gustav: Barockkirchen in Altbayern, Schwaben und der Schweiz. München-Berlin 1971, S. 59 (kurze biographische Angaben); Lieb, Norbert: München — Die Geschichte seiner Kunst. München 1971, S. 222—225.

⁵⁸ Lieb, Norbert: Die Pfarrkirche Rott am Inn. Kunstführer Nr. 14/1934. München-Zürich 1963, S. 14—17.

⁵⁹ Hartig, Michael: Die Stiftskirche in Weyarn. Kunstführer Nr. 612/1955. München-Zürich 1966, S. 10—12.

⁶⁰ Busch, Karl: Die Pfarrkirche Neustift in Freising. Kunstführer Nr. 255/1937. München-Zürich 1969, S. 6 ff.

⁶¹ Hempel 13 ff.

der Ledertapeten mit Darstellungen von Szenen aus dem Leben der Göttin Diana im Jagdschloß Moritzburg bei Dresden bekannt.

In seinem Mittelteil bildet der Zwinger einen rechteckigen Hof von 107 Meter Breite und 116 Meter Länge⁶². Vor jede dieser Längsseiten legt sich ein weiterer Hof von 147 Meter Breite und 32 Meter Länge, der im Flachbau abgeschlossen wird, so daß die Gesamttiefe des Hofes etwa 204 Meter mißt.

Wie wir schon einleitend feststellten, diente der Zwinger ursprünglich barocken Festlichkeiten, hatte aber nichts mit der Haltung von wilden Tieren zu tun, wie der Name vermuten läßt. Den Ursprung desselben deutet Hubert Ermisch, der bis zu seinem Tod 1951 besonders eng mit dem Wiederaufbau des Zwingers verbunden war, wie folgt⁶³: „Wo heute vor dem Wallpavillon die flachen Rosenbeete sich ausbreiten, lag vor dem Bau der Orangerie ein Garten, den man im allgemeinen als Zwingergarten bezeichnete. Die Räume zwischen der äußeren und inneren Umwallung eines festen Platzes, sei es einer Burg oder einer Stadt, wurden im 16. und 17. Jahrhundert mit ‚Zwinger‘ benannt. Dieser Zwingergarten am Wall der Dresdner Festungswerke hat seinen Namen dann auf die Orangerie und später auf den Festplatz vererbt. Mit einem Bärenzwinger hat das Dresdner Bauwerk nichts zu tun. Wilde Tiere sind hier nie gehalten worden. Dazu diente vor 200 Jahren drüben in Dresden-Neustadt der Jägerhof mit seinen Nebengebäuden.“

Die erwähnten Hoffeste fanden ihren Höhepunkt anlässlich der Hochzeit des Kurprinzen mit der Tochter Kaiser Josefs I. — Maria Josefa — im September 1719. Dieselben dauerten einen Monat und sind deswegen bedeutsam, weil in ihrem Rahmen zahlreiche musikalische Aufführungen stattfanden⁶⁴. Diese hatten ihren Höhepunkt in der Eröffnung des von Pöppelmann und Alessandro Mauro erbauten Opernhauses am Zwinger am 3. September 1719 durch die Aufführung der Oper „Giove in Argo“ des Venezianers Antonio Lotti. Vier Tage später folgte als zweites Werk desselben Meisters die Oper „Ascanio“ und schließlich am 13. September „Teofano“, wodurch Georg Friedrich Händel wahrscheinlich zu seiner Oper „Otto und Teofano“ angeregt wurde. Diese Tradition setzte sich bis in unsere Zeit fort und fand besonders durch die seit dem Ende des Ersten Weltkrieges auf Veranlassung von Professor Erich Schneider eingeführten Zwingerserenaden, die während der Sommermonate alljährlich veranstaltet werden, ihre Würdigung⁶⁵. Wie wir schon einleitend feststellen konnten, werden bei denselben der Öffentlichkeit vor allem Werke Mozarts, aber auch barocker Musiker, besonders der Bach-Söhne, vorgestellt.

⁶² Löffler 51—52.

⁶³ Zitiert nach Reichel, Ortrud: Geist der Städte — Dresden. München-Bern-Wien 1965, S. 9—10. Vgl. auch Ermisch, Hubert Georg: Der Dresdner Zwinger. Dresden 1954, S. 15.

⁶⁴ Schnoor, Hans: Dresden — Vierhundert Jahre Deutsche Musikkultur. Dresden 1948, S. 67—71; Schnoor, Hans: Die Stunde des Rosenkavalier — Dreihundert Jahre Dresdner Musikkultur. München 1968, S. 68—70.

⁶⁵ Diese Auskunft verdanke ich Herrn Kirchenmusikdirektor Franz Schneider in Unterhaching bei München (früher Dresden).

Da die Hoffeste den Zwinger nicht ausfüllten, mußte man für dieses Bauwerk eine neue Zweckbestimmung suchen und finden. Dieselbe wurde noch unter August dem Starken im Juni 1728 dadurch gefunden, daß hierher Teile der reichhaltigen Dresdner Sammlungen verlegt wurden, und zwar die mathematisch-naturwissenschaftlichen Abteilungen. Seit dieser Zeit trägt dieser Teil des Zwingers den uns bereits geläufigen Namen „Mathematisch-Physikalischer Salon“. In die nordöstlichen und südöstlichen Teile zogen später noch das Kupferstichkabinett, die kurfürstliche Bibliothek, die Porzellansammlung und die reichhaltigen Bestände des historischen Museums ein. Der Zwinger wurde also nun musealen Zwecken zugeführt⁶⁶. Noch aber war der Bau des Wallpavillons nicht abgeschlossen. Als Gründe für diese Verzögerungen sind die zahlreichen Kriege und das Fehlen der Geldmittel anzuführen.

Die Seite zur Elbe hin blieb allerdings offen und wurde 1722 zunächst durch eine Mauer mit einer Pforte abgeriegelt. Erst Gottfried Semper schloß über 100 Jahre später diese Lücke durch den Bau der Gemäldegalerie in den Jahren 1847 bis 1855, womit die wertvollen Bestände der kurfürstlich-königlichen Gemälsammlungen eine neue Unterkunft fanden⁶⁷.

In der weiteren Folge blieb der Zwinger, wenn wir von der Revolution im Mai 1849 und einzelnen Renovierungsarbeiten absehen, bis 1945 unverändert bestehen und wurde erst durch den verheerenden Bombenangriff vom 13. Februar vollkommen zerstört. Der Initiative von Hubert Ermisch und seiner Mitarbeiter ist es zu verdanken, daß mit dem Wiederaufbau noch im selben Jahr begonnen werden konnte. Heute kann er als abgeschlossen gelten, so daß dieses einmalige Bauwerk abendländischer Kultur aus der Zeit Augusts des Starken auch in der Gegenwart von seiner und seiner Zeit Größe künden kann.

Die Aufgabe, die der Zwinger für uns moderne Menschen zu erfüllen hat, können wir mit Hubert Ermisch wie folgt ausdrücken⁶⁸: „Mehr als je wird für Dresden der Zwinger das Symbol der Stadt sein. Ein Denkmal über Zeiten, vor allem aber auch über die Katastrophe des verhängnisvollen Jahres 1945 hinweg. Ob er auch für die kommende neue Stadt das Symbol bleibt? Das liegt in der Zukunft verborgen.“

In diesem oder ähnlichem Sinne äußerten sich auch viele bedeutende Vertreter von Kunst und Wissenschaft. Wohl die eindrucksvollste Würdigung gibt uns Richard Benz in seinem 1949 erschienenen Werk „Deutsches Barock“, dem wir die folgenden Zeilen entnehmen⁶⁹: „Man hat den Zwinger graziöses spielerisches Rokoko genannt; tatsächlich ist er quellendes, kraftstrotzendes Barock, nur in seinem überschäumenden, fast pflanzlichen Detail von einer hohen Weisheit der Anlage und Gewichtsverteilung gezügelt. Wenn sein Erbauer auch Rom und Österreich aufgenommen und Versailles gesehen hat — es kehrt von alledem nichts greifbar wieder; er ist in Wahrheit unvergleichlich. Es war allerdings auch

⁶⁶ Seydewitz, Max (Hrsg.): Weltstädte der Kunst — Dresden. München 1965.

⁶⁷ Hempel 92.

⁶⁸ Zitiert nach Graefe, Heinz: Dresden — Vision und Erinnerung. Frankfurt/Main 1965, S. 12.

⁶⁹ Benz, Richard: Deutsches Barock. Stuttgart 1949, S. 103—104.

eine einzigartige Aufgabe, die hier gelöst sein wollte: einen zum Turnier- und festlichen Spielhof erweiterten Ehrenhof zu schaffen, zu welchem das zugehörige Schloß erst in dem zur Elbe hin verbleibenden Raum in Riesendimensionen sich anschließen sollte. Ein Raum im Freien also nur für festliche Begehungen, die einzige Arena des Barock, deren begrenzende Gebäudetrakte gleichsam als Zuschauerlogen gedacht sind, aber mit ihren gekrönten Pavillons und ihren mit Statuen bevölkerten Buchten wie dem Nymphenbad schon selber zu einem entzückten Schauen hinreißen. Die Natur spielt hier nur leise in den wenigen Baumgruppen des umgebenden Walles als Hintergrund herein, von dem sich das steinerne Volk der Putten, Nymphen, Götter auf den Gesimsen und in den Grotten als eine zweite wirklichere Natur abhebt, als das erste Lebendige und Belebende in Menschengestalt, das mit dem Gewirr und Geriesel seiner holden Unordnung sich den herabstürzenden und wieder hinaufsprühenden Wasserkünsten wie mit einem Vegetabilischen verschmilzt. So erscheint Garten und Park ins steinerne Gebäude selber gebannt und das Naturerleben in die festliche Handlung einbezogen, die hier vor allem bei Nacht, wenn der Bau durch die zahllosen hohen Fenster zu glühen begann und im umschlossenen Viereck Illumination und Feuerwerk antwortete, eine feenhafte Wirkung ausüben mußte. Daß hier Musik, die sonst im Raum die wahre Heimat hat, im Freien klingen konnte, von Fassaden umschlossen, die bis ins letzte Ornament wie Chladnische Figuren von ihre selbst zusammengespielt schienen, das gibt eine völlig neue und in sich einzigartige Form des barocken Gesamtkunstwerkes; und man erstaunt, zu welchen verschiedenen Lösungen das gleiche Kunstwollen die immer gleichen Probleme der Epoche führte.“

Zusammenfassend können wir sagen, daß im Zwinger die deutsche und europäische Barockkultur ihren höchsten Triumph feiert und durch die mit ihm verbundenen Kunstsammlungen zu einem der reizvollsten Plätze von Kunstliebhabern aus aller Welt geworden ist.

LITERATURHINWEISE

- Asche, Siegfried: Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwingers. Frankfurt/Main 1966.
- Bachmann, Erich-Tunk, Walter: Neue Residenz Bamberg. Amtlicher Führer. München 1968.
- Barthel, Gustav: Barockkirchen in Altbayern, Schwaben und der Schweiz. München-Berlin 1971.
- Benz, Richard: Deutsches Barock. Stuttgart 1949.
- Busch, Karl: Die Pfarrkirche Neustift in Freising. Kunstführer Nr. 255/1937. München-Zürich 1969.
- Dänhardt, Artur-Fritzsche, Erich: Der Dresdner Zwinger. Leipzig 1969.
- Dehio, Georg-Gall, Ernst: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler — Nördliches Hessen. München-Berlin 1950.
- Eichhorn, Ernst: Franken und Böhmen in der Barockbaukunst, Wechselbeziehung zweier Kulturlandschaften. In: Barock in Franken. Herausgegeben von Wolfgang Buhl. Würzburg 1969, S. 143—174.

- Ermisch, Hubert Georg: Der Dresdner Zwinger. Dresden 1954.
- Ficker, Friedbert: Die Kunst im Zeitalter Augusts des Starken. ZBLG 34 (1971) 701—714 (mit ausführlichen Literaturangaben).
- Franz, Gerhard Heinrich: Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen — Entstehung und Ausstrahlungen der böhmischen Barockbaukunst. Leipzig 1962.
- Freeden, Max H. von: Schloß Pommersfelden. In: Barock in Franken. Herausgegeben von Wolfgang Buhl. Würzburg 1969, S. 45—79.
- Graefe, Heinz: Dresden — Vision und Erinnerung. Frankfurt/Main 1965.
- Gröger, Helmuth: Johann Joachim Kändler, der Meister des Porzellans. Hanau 1956.
- Haenel-Watzdorf: August der Starke, Kunst und Kultur des Barock. Dresden 1933.
- Hartig, Michael: Die Stiftskirche in Weyarn. Kunstführer Nr. 612/1955. München-Zürich 1966.
- Heckmann, Herbert - Pape, Johannes: Matthes Daniel Pöppelmann. Herford-Bonn 1962.
- Herzogenberg, Johanna Baronin von: Prag — Ein Führer. München 1968.
- Hofmann, Erna Hedwig: Capella Sanctae Crucis. Berlin 1958.
- Hofmann, Erna Hedwig - Zimmermann, Ingo: Begegnungen mit Rudolf Mauersberger. Berlin 1971.
- Kesting, Edmund - Grohmann, Will: Dresden, wie es war. Berlin 1955.
- Klemm, Heinz: Schönes Dresden. Dresden o. J.
- Knopp, Norbert: Das Gartenbelvedere — Das Belvedere Liechtenstein und die Bedeutung von Ausblick und Prospektbau für die Gartenkunst. München-Berlin 1966.
- Kreisel, Heinrich: Banz und Vierzehnheiligen. München-Berlin 1967 (Große Kunstdenkmäler 36).
- Lieb, Norbert: Die Pfarrkirche Rott am Inn. Kunstführer 14/1934. München-Zürich 1963.
- Lieb, Norbert: München — Die Geschichte seiner Kunst. München 1971.
- Löffler, Fritz: Das alte Dresden, Geschichte seiner Bauten. Dresden 1962.
- Martin, Franz: Salzburger Fürsten in der Barockzeit. Salzburg 1966.
- Mayer, Heinrich: Bamberg als Kunststadt. Bamberg-Wiesbaden 1955.
- Menzhausen, Joachim: Der Zwinger. Dresden 1971.
- Michalski, Ernst: Balthasar Permoser. Frankfurt/Main 1927.
- Nostitz, Helene von: Festliches Dresden — Die Stadt Augusts des Starken. Frankfurt/Main 1962.
- Paul, Wolfgang: . . . Zum Beispiel Dresden — Schicksal einer Stadt. Frankfurt/Main 1964.
- Pinder, Wilhelm: Deutscher Barock, die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts. Königstein/Taunus 1953.
- Rech, Geza: Das Salzburger Mozartbuch. Salzburg 1964.
- Reichel, Ortrud: Geist der Städte — Dresden. München-Bern-Wien 1965.
- Rückert, Rainer - Hojer, Gerhard: Schloß Lustheim — Meißner Porzellansammlung. München 1972.
- Sachsen Herzog zu, Friedrich Christian: Die Frauenkirche, der Zwinger und die Katholische Hofkirche als Kulturdokumente Dresdens. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Schnoor, Hans: Dresden — Vierhundert Jahre Deutsche Musikkultur. Dresden 1948.
- Schnoor, Hans: Die Stunde des Rosenkavalier — Dreihundert Jahre Dresdner Musikultur. München 1968.

Seydewitz, Max (Hrsg.): Weltstädte der Kunst — Dresden. München 1965.

Sieghardt, August: Bayerisches Hochland — Landschaft, Geschichte, Kultur, Kunst. Nürnberg 1964.

Teufel, Richard: Schloß Pommersfelden. München-Berlin 1967 (Große Kunstdenkmäler 65).